

# Uma teoria dos gêneros musicais

duas aplicações<sup>1</sup>

Franco Fabbri<sup>2</sup>

Universidade de Huddersfield | Inglaterra

Marcio Giacomini Pinho (tradutor)<sup>3</sup>

Universidade de Frankfurt | Alemanha

**Resumo:** Este estudo está dividido em três partes. Na primeira, a definição de "gênero musical" é exposta e comentada: a partir dessa base, observações e exemplos são elaborados acerca dos tipos de regras que contribuem para a definição de um gênero e das maneiras que eles são aceitos pelas várias comunidades. Na segunda parte, é feita uma análise dos gêneros caracterizados pela forma *canzone* na Itália atualmente, no sentido mais amplo que a palavra *canzone* possa ter. Tal análise sincrônica é feita através da explicação da estrutura de uma parte substancial do sistema musical italiano atual e também da demonstração de uma possível distinção entre gêneros similares normalmente confundidos sob o termo "canção leve". Na terceira parte, um desses gêneros musicais, a *canzone d'autore*, tem sua trajetória no tempo analisada; esta análise diacrônica é pretendida através da investigação das maneiras pelas quais um gênero é codificado

---

<sup>1</sup> *A theory of musical genres: two applications*. Submetido em: 30/08/2017. Aprovado em: 16/10/2017. Este artigo foi apresentado pela primeira vez em 1981 na Primeira Conferência Internacional em Pesquisas de Música Popular (*First International Conference on Popular Music Research*) da IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*), e foi publicado originalmente em 1982 em *Popular Music Perspectives*, nome dado aos anais do evento.

<sup>2</sup> Leciona "História da Música Popular" no Conservatório de Parma, "Economia da Música" na Universidade de Milão, "História da Música Contemporânea" no IED em Milão, e "Economia da Música" na CESMA, em Bioggio, Suíça. Ele presidiu a IASPM Internacional por dois mandatos: 1985-1987 e 2005-2007, e é membro do comitê editorial das revistas: *Musica/Realtà*, *Popular Music*, *Radical Musicology*, e da série de livros *Le Sfere*. Fabbri é ainda co-editor, com Goffredo Plastino, da série *Routledge Global Popular Music*. Atualmente, Fabbri é Professor Visitante na Universidade de Huddersfield, Inglaterra. E-mail: [prof.fabbri@gmail.com](mailto:prof.fabbri@gmail.com)

<sup>3</sup> Graduado e Mestre em Música Popular pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Marcio Pinho lecionou por um ano na Universidade Estadual do Paraná. Atualmente é doutorando pela Universidade de Frankfurt, Alemanha, com bolsa CAPES/DAAD. Como músico, lançou dois álbuns de música instrumental brasileira com o Trio Pulo do Gato. E-mail: [mgpinho@hotmail.com](mailto:mgpinho@hotmail.com)

e de suas possíveis transformações.<sup>4</sup>

**Palavras-chave:** gênero; teoria musical; taxonomia; semiótica; música popular.<sup>5</sup>

**Abstract:** This study is divided into three parts. In the first part a definition of "musical genre" is stated and commented on: from this basis observations and examples are made about the types of rules that contribute to the definition of a genre and on the ways in which they are accepted by various communities. In the second part an analysis is made of the genres characterized by the *canzone* form in Italy today, in the wider meaning intended with *canzone*. This synchronic analysis is aimed at explaining the structure of a substantial part of the present Italian musical system, and at illustrating the possible distinguishing lines between similar genres usually confused under the common heading of "light music". In the third part, one of these genres, the *canzone d'autore*, is analysed in its course through time; this diachronic analysis is aimed at the investigation of the ways by which a genre becomes codified, and its possible transformations.

**Keywords:** genre; music theory; taxonomy; semiotics; popular music.

\* \* \*

## 1.1 Definição

Um gênero musical é "um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente".

A noção de conjunto, tanto para o gênero quanto para o seu mecanismo de definição, significa que podemos falar sobre subconjuntos como "subgêneros", e todas as operações previstas pela teoria dos conjuntos; por exemplo, um certo "evento musical" pode estar situado na interseção de dois ou mais gêneros e, portanto, pertencer a cada um deles ao mesmo tempo.

Acerca de "evento musical", a definição de "música" dada pelo semiólogo italiano Stefani (1976) pode ser considerada válida: "qualquer tipo de atividade realizada acerca de qualquer tipo de evento envolvendo som". Por ser muito ampla, essa definição é controversa, mas tal característica é bem-vinda nesse caso. Isso porque aqueles que não concordam com a definição podem se referir a um conjunto de regras que definem um conjunto mais restrito, porém não podem impedir que uma comunidade, ainda

---

<sup>4</sup> Em sua versão original, o presente artigo não possui resumo, entretanto, por respeito às normas dessa revista, o autor sugeriu que a primeira parte de seu texto, intitulada "Estrutura deste estudo", fosse utilizada com essa finalidade.

<sup>5</sup> Originalmente também não havia palavras-chave, e as que aqui constam foram indicadas pelo autor para a presente publicação.

que pequena ou sem crédito, considere um "evento musical" algo que eles, os objetores, não consideram música de forma alguma.

Amplitude excessiva é um problema também da minha definição de gênero. Isso me permite chamar de "gênero" qualquer conjunto de gêneros e, por consequência, alguns conjuntos que normalmente adquirem outros nomes: sistemas musicais, música étnica, e até "música terrestre" (uma união de todos os tipos de produção e consumo musical neste planeta) ou "música galáctica".

A única solução que encontrei para este problema é decidir a cada vez se eu chamarei um certo conjunto de eventos musicais de gênero ou de sistema. Se este conjunto estiver sendo considerado em relação a outro conjunto oposto, então eu o chamarei de gênero, se ele estiver sendo considerado em relação aos seus subconjuntos, o chamarei de sistema. De qualquer maneira, é preferível esse defeito do que o risco oposto, qual seja, não reconhecer como gênero algo que é considerado como tal por milhões de pessoas.

A referência a eventos musicais reais ou possíveis também pode parecer redundante: não se trata apenas da peculiar característica de um gênero de reunir trabalhos existentes e ao mesmo tempo convidar à composição de futuras obras, mas também, por exemplo, da questão de se uma partitura é um trabalho "real" ou "virtual". Esta é uma questão que considero implícita à definição escolhida de evento musical. Tal referência, entretanto, deve ajudar a evitar uma distorção derivada de uma aplicação mecânica da teoria dos conjuntos: um gênero vazio correspondente a um conjunto vazio.

De acordo com esta definição, um gênero similar poderia implicar que determinada comunidade concordou com um certo conjunto de regras relativas ao curso de eventos musicais (reais ou possíveis) que ainda não existem. Tal paradoxo não ocorre apenas se visto a partir de um ponto de vista lógico, mas, principalmente, a partir de um ponto de vista sociológico (e a partir de muitos outros). A situação mais próxima a esta seria a proclamação de um manifesto de um programa estético. Neste caso, é claro, o gênero não está vazio, mas ao menos consiste nos possíveis eventos musicais que podem ser feitos de acordo com as regras deste programa. Logo, o gênero vazio pode ser reduzido a um papel de pura abstração topológica a fim de garantir a exequibilidade de operações com conjuntos, sem sua "existência real" ser questionada.

A noção de "curso" também está conectada com a definição de Stefani e com a concepção de "atividade" contida nela, mas isso possui uma importância secundária.

O caráter codificado das regras genéricas está associado com a relação entre os níveis de expressão e de conteúdo.

Agora, devido ao aspecto particular assumido na música em toda questão semântica e à natureza da performance desta arte, e, como uma sequência combinada destes dois fatores, devido à importância assumida com respeito a isso pelo contexto (as circunstâncias e as relações entre os participantes de um evento musical), é impossível tentar escolher um ponto, um momento em que regras gerais desempenham

seu papel regulador. A definição deve, portanto, conter um termo multifuncional aplicável, de acordo com as regras e os gêneros, seja para uma escolha de um compositor do século dezenove quanto à forma ou para as reações dos fãs de shows de rock, da mesma maneira para a acústica de um clube de jazz ou para uma cerimônia de agradecimento de um compositor contemporâneo após sua primeira performance: "curso" me pareceu o termo ideal; as regras assim irão definir o sentido em que ele deve ser tomado.

O fato do conjunto de regras ser "definido" me pareceu suficiente para incluir poéticas não escritas, sobretudo aquelas baseadas na tradição oral, entre os gêneros. Tal fato se impõe também como necessário a fim de evitar uma multiplicidade infinita de variantes de regras.

Eu não impus limites à comunidade cujo acordo forma a base da definição de um gênero: tanto sua constituição quanto sua extensão não são problemas (a decisão de estudar o melodrama de Verdi ou a canção política do movimento estudantil de 1972 na Universidade de Milão dependerá de interesses individuais). Um gênero que engloba complicadas relações entre compositores, performers, audiência, críticos e produtores, cada um com suas regras particulares, pode não ser merecedor de maior atenção e análise que um gênero baseado num acordo arbitrário entre doze jornalistas e um produtor musical, e que inclui eventos musicais aparentemente heterogêneos de acordo com regras idiossincráticas obscuras.

Acerca da maneira com que essa aceitação social ocorre e, assim, sobre os princípios de codificação, podemos dizer que este é obviamente o cerne do desenvolvimento diacrônico dos gêneros, de suas posições em sistemas nos quais as funções dos gêneros e seus eventos musicais mudam com o tempo. Lidaremos com este aspecto posteriormente, o qual será também exemplificado na última parte deste estudo. Antes disso, creio seja necessário um mapeamento dos vários tipos de regras que se combinam para formar a definição de um gênero.

## **1.2. Tipos de regras genéricas**

Devo esclarecer que a lista que segue, apesar de eu esperar estar completa, pode não incluir todos os tipos de regras que possam estar envolvidas na definição de um gênero. Tentei não construir categorias fora da história, mas sim olhar para aquelas que parecem operar efetivamente atualmente: esta não é uma tentativa de resolver os problemas de análise de gêneros de uma vez por todas, mas de indicar sua complexidade. O que deve vir à tona a partir deste panorama é a necessidade de uma aproximação interdisciplinar para que cada prática, musical ou não, entre aquelas que formam um gênero, seja examinada com a ferramenta teórica mais apropriada possível.

Isso não impede que um sistema musical, ou uma parte dele, seja analisado somente à luz dessas regras, uma vez que um grupo aparentemente relevante de regras foi encontrado.

Um sistema examinado dessa maneira apareceria como uma matriz com linhas de regras e colunas

de gêneros, em que cada elemento  $a_{ij}$  indicaria o valor da regra  $i$  para o gênero  $j$ . Obviamente esse tipo de matriz seria usado apenas para auxiliar a memória do pesquisador.

Não há uma ordem hierárquica específica nas regras aqui presentes. Por outro lado, na descrição de cada gênero algumas regras são mais importantes, e algumas poucas muito mais importantes que outras, a ponto de essas outras poderem até ser consideradas marginais ou ser ignoradas. Neste caso, seria possível falar em "hiper-regras" que estabelecem esta hierarquia; e a essa hiper-regra poderíamos atribuir o nome de "ideologia" daquele gênero. Outros casos envolverão a diferença no poder da codificação.

### 1.2.1. Regras formais e técnicas

As reflexões feitas acerca da ideologia de um gênero e da hierarquia formada por ela certamente podem ser aplicadas às regras formais e técnicas. Em grande parte da literatura musicológica que abordou o problema dos gêneros, desde positivistas até exemplos bem recentes, as regras técnicas e formais parecem ser as únicas levadas em consideração, ao ponto de gênero, estilo e forma se tornarem sinônimos. Com toda essa confusão científica, não se pode esperar que o senso comum seja mais preciso e, de fato, tais termos são facilmente intercambiáveis no uso diário. É preciso dizer, entretanto, que um adolescente consumidor de discos hoje tem ideias mais claras sobre gêneros musicais que a maioria dos musicólogos que fizeram tal confusão acerca deles.

Sem dúvida, cada gênero tem sua forma típica, mesmo que o oposto não seja verdade, ou seja, que a forma *não* é suficiente para definir um gênero. Também está bem estabelecido que estilos de gêneros existem, mas a prática de citação estilística se tornou tão familiar que ninguém mais está inclinado a aceitar um estilo de um gênero como um documento de identidade.

De qualquer maneira, as regras formais e técnicas, num nível composicional, têm um papel importante em todos os gêneros musicais, não apenas nos chamados "cultos". Há regras que possuem um código escrito em tratados teóricos ou em manuais pedagógicos, e outras, não menos importantes, que são passadas via tradição oral ou por obras-modelo. Isso também é válido para aquelas regras que se referem a técnicas de performance, características instrumentais e habilidade do músico. O trompetista de uma orquestra clássica e aquele de uma big band estão certamente no mesmo nível quanto à leitura à primeira vista e memória, mas no tocante à embocadura, extensão e improvisação eles não estão tão próximos, e ainda quanto à interpretação de um padrão rítmico de colcheias pontuadas e semicolcheias eles certamente diferem bastante. O guitarrista de uma banda punk e Andrés Segovia possuem diferentes ideias acerca do conceito de afinação e memória, para não mencionar todos os outros aspectos. A banalidade dos exemplos em si demonstra quão bem enraizadas as regras dos gêneros estão em nossa cultura musical. Mas, retornando ao nível da estrutura composicional, não se pode deixar de notar o número de convenções omitidas, os códigos governando esses aspectos musicais de maneira tão bem

enraizada que parecem banais, mas que mostram sua importância quando comparados a outras culturas musicais ou quando eles são questionados pelo desenvolvimento histórico, ou ainda, como nesse caso, quando alguém tenta encontrar suas nuances.

Esse é o caso da escolha do sistema de notação, do conceito de tempo musical, do que seria considerado "sons musicais" e o que seria "barulho", da importância a ser dada a vários elementos (melódico, harmônico, rítmico), e do nível de complexidade que um sistema musical inteiro ou um único gênero está preparado a admitir. Há um elemento comum a esses aspectos: cada instante de um evento envolvendo som contém uma quantidade enorme de informações comparada ao que é humanamente possível manejar. Os códigos musicais reduzem essa quantidade mostrando o que é significativo e o que não é, o que é importante em relação a outros fatos e o que deve ser considerado como barulho de fundo (como na definição de silêncio). O típico desconforto daqueles que encaram um gênero ou um sistema musical desconhecido pela primeira vez consiste no fato de que eles "não sabem o que devem escutar"; o dano feito à nova música por má interpretação pode ser traçado daí. Quando em face a gêneros musicais caracterizados pela existência de um texto, as regras formais e técnicas que se referem a ele também devem ser levadas em consideração. O uso de sintaxe, métrica, as escolhas lexicais, tudo contribui para a identificação de um gênero musical e não menos para a individualização do estilo de um único autor. De forma geral, a concepção da relação texto-música e a solução formal utilizada para abordar o sujeito, e a própria ideologia do sujeito, variam enormemente de gênero para gênero.

### **1.2.2. Regras semióticas**

Obviamente todas as regras sobre gênero são semióticas, já que elas são códigos que criam uma relação entre a expressão de um evento musical e seu conteúdo. Mas no contexto de classificação de regras, pareceu-me mais útil chamar por esse nome aquelas mais próximas aos campos tradicionais de pesquisa nesse assunto ou em alguns de seus ramos. Já que acabei de citar o caso de gêneros musicais com um texto, deve ser acrescentado que não apenas pode um texto musical ser estudado a partir do ponto de vista da estratégia narrativa, como objeto de semiótica textual, e com referência ao valor dos possíveis mundos criados por um tipo narrativo de texto, mas que existem regras de gênero bastante circunstanciadas nesse assunto, ainda que não estejam escritas.

A narratividade em si atua em alguns gêneros tanto no texto como, em particular, na música. O fato de que neste último campo a pesquisa em controle de atenção e em artifícios retóricos ainda não esteja bem desenvolvida, não altera o fato de que certas diferenças no conceito de desenvolvimento musical entre diferentes períodos e gêneros pareçam óbvias e bem codificadas.

Há ainda as regras relacionadas às funções comunicativas apontadas por Roman Jakobson (1960: 357) em seus estudos linguísticos: referencial, emocional, imperativa, fática, metalinguística e poética.

Jakobson defende que elas estão mais ou menos presentes simultaneamente em toda mensagem, mas que uma domina as outras. As regras de gênero determinam o seguinte predomínio: uma música que é majoritariamente fática é “música de fundo” (um interessante caso onde um gênero pode incluir obras pretendidas originalmente para outros usos). A atenção à estética do conteúdo poético, em diferentes graus e com diferentes intenções, distingue música “de arte” das outras, como também distingue rock progressivo de “hard rock”, e a italiana “*canzone d'autore*” da música pop. A função metalinguística é tão fundamental na definição de “avant-garde” (que não faz distinção entre falar de música e o fazer musical) quanto a função imperativa que predomina na “dance music” e a função emotiva em trilha sonora e em jingles de propaganda.

Essas são regras de gênero, é claro: há um acordo não escrito, por exemplo, quanto ao nível máximo de emoção que pode ser causado por uma música contemporânea sob o risco de ela se tornar “melosa” ou “neorromântica”.

As regras semióticas não se referem necessariamente ao texto musical (ou ao texto verbal conectado à música) num sentido estrito: a definição escolhida de evento musical com o seu amplo alcance convida a considerações acerca de códigos paralelos que se referem ao contexto envolvido. O último também é um caso de regras proxêmicas, ou seja, aquelas que se referem ao espaço dos participantes num evento musical. Cada gênero tem o seu espaço estabelecido de maneira particular, e isso não mereceria atenção se essa característica não contribuísse com a definição do sentido de um evento musical. A relação entre espaço, a comunidade que o ocupa, a intensidade do som e a “força sintética” da música, tratada pela imprensa moderna em referência a grandes festivais de rock, foi tratada anteriormente por Paul Bekker (1918) em seu estudo sobre sinfonias e por Adorno (1963) em seu ensaio sobre o uso da música no rádio. A distância entre os espectadores entre si, e entre eles e os músicos, as dimensões gerais do evento, e entre músicos e audiência, são frequentemente elementos fundamentais para a definição de um gênero, e geralmente guiam os participantes, de maneira certa ou errada, em determinar o que eles deveriam esperar sobre as outras regras do gênero: frequentemente, “como você está sentado” diz mais sobre a música que será apresentada do que o cartaz do concerto.

Códigos bastante próximos aos musicais, por exemplo, códigos mímico-gestuais: não apenas aqueles óbvios fortemente codificados por várias formas de dança, mas também aqueles que se referem à postura e ao movimento dos cantores, instrumentistas, maestros, ouvintes e até dos críticos. Regras a respeito de vestimenta são também similares em seu efeito principal, que consiste na reafirmação da identidade do evento musical em ação e na escolha de outros códigos.

Porém, ao tratar de moda, estamos extrapolando os limites dos campos semióticos usuais em direção às ciências de comportamento e à sociologia.

### 1.2.3. Regras de comportamento

Os métodos de abordagem desse tipo de regra variam enormemente, desde aqueles das várias escolas de psicologia até aqueles da chamada "microsociologia", entretanto, sem sombra de dúvida, muitos dos estudos desse tipo feitos no campo musical, mesmo quando não procurando regularidades dentro de um mesmo gênero, encontram-na. Muitos desses estudos miraram a psicologia dos músicos, em particular músicos de concerto, músicos de orquestra ou músicos de estúdio, cujas reações ao encararem uma plateia ou uma partitura desconhecida foram analisadas. Entretanto, o público também tem suas reações psicológicas e comportamentais codificadas em cada gênero. Nós veremos, por exemplo, como a "sinceridade" do performer é avaliada diferentemente de acordo com o gênero.

É bem conhecido àqueles que possuem familiaridade com mais de um gênero, que cada um deles é caracterizado por regras de conversação, rituais menores ou maiores que, mais que qualquer outra regra, ajudam a criar um círculo exclusivo de um gênero e assim rapidamente tornar visível qualquer intruso que não esteja bem informado.

#### **1.2.4. Regras sociais e ideológicas**

Todo gênero é definido por uma comunidade de estrutura variável que aceita as regras e cujos membros participam de várias formas durante o curso do evento musical. Distinguir gêneros de acordo com a sua função social, sua estrutura social interna ou com as classes, grupos ou gerações que os preferem não é a tarefa dessa seção do meu artigo, já que, como bem se sabe, este tem sido o principal objetivo dos estudos de gênero desde a realização dos primeiros estudos sociológicos de música.

Entretanto, há casos em que estas informações sociológicas se tornam parte do conjunto de regras de um gênero: é usual as análises sociológicas serem antecipadas pela noção exata da significação social e da estrutura de um evento musical pelos participantes que nele estão inseridos. Por exemplo, a divisão de trabalho típica de um gênero é também uma regra e, mais uma vez, a ligação entre um gênero e certo grupo de faixa etária ou classes sociais pode se tornar uma regra, até o ponto onde indivíduos podem negar seu grupo ou classe pela adoção de um certo gênero.

Algo similar pode ser dito sobre as regras ideológicas. Mas, mantendo em mente o que dissemos sobre as chamadas hiper-regras, que criam hierarquias entre as outras regras, parece mais interessante trazer a ideologia de volta ao sentido original de "falsa consciência", ao invés de nos limitarmos à observação das conotações políticas ou ideológicas desse ou daquele gênero.

Nesse sentido, deve-se notar que o conhecimento das regras de um gênero por um de seus participantes é quase sempre de uma natureza ideológica, e isso, entre outras coisas, tem feito com que muitos críticos militantes (frequentemente militantes em um gênero apenas) não levem adiante um estudo científico dos sistemas musicais e seus gêneros sem preconceito. Ideologia pode não apenas dar maior

importância a certas regras comparadas a outras, como pode, na realidade, ocultar algumas regras quando estas se encontram em contraste com outras consideradas mais "nobres". Entretanto, deve-se destacar uma vez mais que essa hierarquia de regras não necessariamente precisa ser de natureza ideológica, nem precisa depender da força codificadora de cada regra (admito que isso pode ser considerado um tipo de ideologia "científica").

### **1.2.5. Regras econômicas e jurídicas**

Dentre as regras de gênero, apesar de algumas estarem sempre prontas para análise crítica, há aquelas mais frequentemente sujeitas a ocultamento ideológico. Não se espera que um músico ou ouvinte de um dado gênero nos dê o contexto econômico e jurídico que garante a sobrevivência e a prosperidade daquele gênero; espera-se isso de um crítico ávido daquele gênero. Este é um exemplo representativo da diferença existente entre hierarquias ideológicas e hierarquias formadas pelo poder da codificação: essas regras, cuja força e importância têm na verdade sido transformadas em leis estatais, podem ser ocultadas sob a independência do artista ou sob "a raiva de uma geração".

Naturalmente o oposto também pode ocorrer: este é o caso de certos estudos pseudo-sociológicos ou pseudopolíticos nos quais, sem uma base de análise científica, a importância da estrutura econômica é exacerbada desproporcionalmente e os outros elementos são declarados acessórios, com o único propósito de que estes não possam influenciar as conclusões já obtidas.

### **1.3. A comunidade musical**

Um evento musical pode envolver várias comunidades estruturadas. Graças ao tipo de definição que aceitamos aqui para gênero e evento musical, a comunidade envolvida não necessariamente coincide com aquela fisicamente presente no momento em que os sons podem ser ouvidos. Isso pode ser banal, mas indica claramente que um estudo de gêneros não pode coincidir com uma sociologia do consumo musical (com a qual a imprensa frequentemente o confunde) mesmo que ela possa ser incluída nesse estudo. Uma prova disso pode ser vista no fato de que um gênero, para ser chamado como tal, não necessariamente deve ter o que é normalmente denotado pelo termo "público". Essa última afirmação vai direto ao ponto. A estrutura de uma comunidade musical é típica de um gênero, até o ponto onde ela frequentemente se torna parte da sua gama de regras (como vimos no item 1.2.4. acima). Mas nós devemos ter em mente a historicidade das categorias através das quais podemos analisar essa estrutura e, mais importante ainda, das categorias que se tornaram parte das regras do gênero.

As noções comuns de compositor, músico, produtor, ouvinte, crítico, etc. são obviamente muito conectadas a um período e a uma cultura definidos: nós podemos usar isso para o estudo de vários

fenômenos de fora dessa área, mas apenas por conveniência, especificando as condições em que eles são usados. Não é necessário ir muito longe a fim de encontrar referências em história antiga ou etnomusicologia para dar exemplos da inadequação das categorias recém-mencionadas. É o suficiente para ver quantas distinções são necessárias para se usar a mesma categoria de performer ou músico para Arthur Rubinstein e para Keith Emerson, ou para os dois trompetistas mencionados anteriormente (veja o item 1.2.1.). A melhor solução para este problema me parece ser sempre a de se referir o mais precisamente possível ao papel de cada um dos participantes de um evento musical, mesmo que isso possa fazer parecer excesso de pedantismo.

Fora as funções vinculadas às várias tarefas dentro de um gênero, há as funções características dos diferentes gêneros que formam um sistema musical. Com qual propósito comunidades musicais se formam? Há conexões de qualquer tipo entre essas comunidades e outras em que a sociedade é dividida com outros propósitos ou com base em outros critérios analíticos? Parece-me óbvio que a sociologia da música não pode responder a essas questões “clássicas” se ela não toma em consideração todos os componentes que formam a definição de um gênero, refutando o contraste entre os instrumentos de análise baseados em pesquisa e aqueles de natureza hermenêutica. Eu acredito que se deve reconhecer a validade das diferentes abordagens nos vários campos de pesquisa. É bem conhecido o fato de que grandes diferenças nas funções sociais e na participação de várias classes e camadas sociais podem ser encontradas mesmo entre gêneros que os primeiros estudos sociológicos teriam agrupado sob o mesmo título. A contribuição oferecida pelos vários métodos de análise para esses resultados é indistinguível.

O que tem causado mais dano aos estudos sociológicos é aquele tipo de sociologismo que atribui a mesma noção para o objeto de análise e para o analista. De acordo com esse ponto de vista, classes, grupos e gerações seriam sempre conscientes de seus papéis precisos na realidade musical, uma consciência que alguém dificilmente atribuiria a eles em outros campos. Entretanto, esse também é um risco neste estudo, ao menos no tocante à noção de comunidade musical em que ele é baseado. De que modo as regras de gênero são codificadas? Quão consciente está a comunidade musical dessa codificação? O nível de tal consciência é o mesmo para todos os membros da comunidade? Esclareceremos acerca de tais questões a seguir.

### **1.3.1. As condições da codificação**

Um novo gênero não nasce em um espaço vazio, mas em um sistema musical que já está estruturado. Logo, uma parte considerável das regras que o definem são comuns a outros gêneros já existentes dentro do mesmo sistema, sendo aquelas que individualizam o novo gênero relativamente poucas. Nesse contexto, é compreensível que o grupo de regras característico seja formado pela codificação daquelas que no início são apenas as transgressoras das regras de outros gêneros.

A natureza dessas transgressões pode ser extremamente variada de acordo com as regras em questão e, conseqüentemente, de acordo com suas intenções: elas vão desde a aplicação de novas técnicas, possíveis através do desenvolvimento tecnológico, à proclamação de um programa estético (que é a transgressão contendo sua codificação), passando pelos numerosos pontos intermediários.

O importante é que, quase sempre seguindo o sucesso de um único evento musical, essas inovações são usadas como modelo e se tornam uma regra. Mas não se deve cair na armadilha de pensar que a codificação de um gênero consiste simplesmente na confirmação de um sucesso. De acordo com essa interpretação, transgressão a regras inquebrantáveis são feitas primeiro e o resultado então é colocado num tipo de caixa-preta – ninguém sabe como ela funciona – e se essa caixa indicar “sucesso”, então a transgressão é codificada.

Um exemplo mais confiável é o de que algumas regras de gêneros começam a ser consideradas fora de moda por alguns membros da comunidade musical apesar do fato de elas continuarem sendo respeitadas. Deste modo, é criada uma expectativa que representa, embora ainda de maneira vaga, as novas regras. “Sucesso” é apenas a codificação dessas regras, através do exemplo que tem sido dado e pela comunidade que o decreta. Então, como diz o clichê, sucesso – que não tem nada a ver com valor estético – consiste na resposta a expectativas. Às vezes, essas expectativas coincidem com regras já codificadas, outras, com o desejo por novas codificações. O que é misterioso, ou melhor ainda, o que vale a pena ser estudado, não é o sucesso, mas o seu oposto: a razão pela qual eventos musicais com todas as características para serem bem-sucedidos (já que satisfazem as regras do gênero) somente encontram o fracasso. Em outras palavras, por que as regras não funcionam?

### **1.3.2. Conhecimento da codificação**

A competência analítica em um código não é essencial para o seu uso: todos nós aprendemos a falar antes de aprender as regras de sintaxe, gramática, retórica e semântica. O mesmo obviamente pode ser dito acerca dos códigos de um gênero. No caso de códigos como os linguísticos, a experiência nos diz que a competência analítica é um progresso, uma maneira de penetrar mais fundo na variedade infinita de mensagens possíveis naquele código. Mas o mesmo não pode ser dito de todas as regras de gênero. Há códigos musicais que, até mais que os linguísticos, oferecem tal variedade de combinações que a vida de um homem não é suficiente para atingir a compreensão analítica completa. Mas há outros códigos que tem possibilidades extremamente limitadas de combinação, de maneira que não apenas a competência analítica, mas mesmo o conhecimento de todas as possíveis mensagens é facilmente adquirido em um espaço de tempo relativamente curto. Aparentemente, há um limiar dividindo os códigos "ricos" dos "pobres". De um lado desse limiar, a competência analítica, para citar um termo bastante usado, permite a redução de informação excessiva e logo aumenta o interesse nas mensagens; do outro lado, a

competência analítica deixa as mensagens previsíveis e, portanto, de pouco interesse.

O perecimento das regras de um gênero pode ser interpretado como sendo ligado à compreensão analítica de códigos "pobres". Assim que uma grande parte da comunidade musical possa prever mais ou menos o que, até pouco tempo antes, era o objeto de expectativa direcional (orientada) mas não analítica, há uma perda de interesse no evento musical que satisfaz aquelas expectativas, e algo para lhe contradizer se faz necessário.

Um fato que pode ser ligado a essa interpretação é o seguinte: quanto mais um gênero for fundado em um grupo de regras complexas, mais códigos "ricos" ele conterà e por mais tempo suas regras durarão. O oposto é então válido para aqueles gêneros e ou sistemas que consistem majoritariamente em códigos "pobres": a mudança das regras é muito mais notável.

De qualquer forma, esse fato, embora familiar a todos os observadores de mudanças na moda musical no ocidente capitalista, não é generalizado para outras culturas ou períodos históricos. O fenômeno é compreensível quando consideramos que o que definimos como sucesso, ou melhor ainda, a oposição interesse/desinteresse, é uma unidade cultural que forma parte da motivação da atividade musical de algumas comunidades, mas não de outras; ou seja, aquelas cujos aspectos comunicativos são de suprema importância, não aquelas para que a música é um ritual (por exemplo). Isso demonstra o fato de que algumas regras de gênero (para isso é que elas servem) condicionam não apenas o uso de outras regras, mas também seus processos de codificação e a influência da competência analítica nesses processos. O nível de interdependência entre todos esses fatores é aumentado pelo fato de o nível de competência das regras dos gêneros não ser sempre o mesmo simultaneamente para todos os membros de uma comunidade musical.

### 1.3.3. As várias competências

Como tem sido visto desde a famosa análise de Adorno (1962), a suficiência de códigos<sup>6</sup> varia não apenas de um gênero para outro, mas também dentro de um único componente – o público – de um dado gênero. É óbvio que a suficiência varia em componentes como compositores, músicos, críticos, organizadores, etc. O problema é como unir essas diferenças à luz do que foi dito até agora.

O ponto mais óbvio é que a ideologia de gênero é a característica que mais varia de um componente para outro. Haverá, portanto, regras consideradas mais importantes para um componente e menos para outro. Mas a referência à ideologia não pode ser separada da oposição entre “competência de uso” e “competência analítica”. Em outras palavras, a competência de uso pode assumir uma característica

---

<sup>6</sup> "Suficiência de códigos" é a tradução do termo originalmente em inglês "codal competence", que se refere a uma capacidade de decodificação de códigos/padrões/convenções musicais que ocorre com a escuta.

ideológica quando o código ao qual ela se refere é negado como tal (como uma convenção) e é apresentado como um fato “natural”. Por outro lado, parece plausível que a oposição existente entre competência de uso e competência analítica dentre vários componentes da comunidade musical pode ser traçada até a função individual desses componentes também a partir de um ponto de vista não ideológico. A principal consequência dessa diferença é a possibilidade de uma decodificação aberrante, que seria o uso de códigos diferentes daqueles utilizados pelo emissor. Apesar de ser um infortúnio científico, isso parece estar entre as principais causas de movimento histórico e da riqueza da vida musical.

Suponhamos que um novo evento musical seja trazido à atenção do público. Parte da comunidade musical, os críticos por exemplo, digamos que eles possam, graças à sua competência analítica dos códigos, considerar o evento uma variante admissível de um gênero já conhecido. Mas outra parte, por exemplo, o público, pode considerar que uma combinação particular de regras que o evento conforma seja tão incomum a ponto de ser significativamente contra a ideologia já estabelecida, o que faria com que a criação de um novo gênero fosse considerada necessária. Por outro lado, os críticos podem não reconhecer, dada a deformação ideológica, os elementos regulares que ligam o novo evento a um gênero já existente. Se estendermos esses exemplos a todas as relações possíveis dentro de uma comunidade musical, veremos que a vida dos gêneros tem pouco ou nada em comum com um respeito teutônico por regras e regulamentos, ao contrário, ela é abastecida por relações entre várias leis, por transgressões a elas e, sobretudo, por ambiguidades.

## **2. O sistema da "*canzone*" na Itália atualmente**

O uso do termo *canzone* implica na definição de um conjunto de regras. A fim de defini-lo, entretanto, não há necessidade de citar todas as regras uma a uma. A teoria dos conjuntos permite algumas operações que abreviam esse (de outro modo lento) processo, já que através dela podemos encarar como já definidos alguns conjuntos particulares. Isso é o que normalmente ocorre em toda unidade cultural, a fim de evitar infinitas regressões. A definição a seguir exemplifica essa possibilidade.

### **2.1. A "*canzone*"**

Uma *canzone* é um evento musical de curta duração (uma média de 3 a 4 minutos) com letra. O sistema da *canzone* aceita a seleção de sons, as convenções estruturais e de notação do sistema europeu tradicional de escrita, incluindo aquelas variações derivadas da contaminação com afro-americanos, latino-americanos e a canção folclórica europeia. Dentro deste sistema, tomaremos as características principais como compreendidas. A *canzone* pode ser considerada uma composição (pretendendo com esse termo o sentido mais amplo de repetição de partes similares) curta, estrófica, consistindo de uma melodia

altamente influenciada pela escansão rítmica da linguagem falada, normalmente acompanhada. As características melódicas, harmônicas, rítmicas e timbrísticas da *canzone* podem variar livremente dentro do sistema descrito (com diferenças de gênero para gênero), mas com a exclusão de polifonia e das técnicas da chamada "nova música" do período pós-guerra. Regras formais e técnicas sozinhas não são suficientes para isolar o subsistema da *canzone*. É óbvio que o que foi dito até aqui pode também ser aplicado a algumas formas e gêneros da música culta dentro do sistema musical aqui considerado que ninguém sonharia listar como *canzone*, ao mesmo tempo se deve reconhecer que relações históricas e culturais existem, por exemplo, entre *canzone* e *aria*, *romanza* e *Lied*. A intenção deste estudo não é a de listar todas as regras que podem distinguir o sistema musical culto da música popular, leve ou midiática (uma distinção que podemos encarar aqui como já compreendida ou como um objeto de pesquisa específica). Acredito que podemos aceitar a definição que limita o conjunto das mencionadas regras formais e técnicas à esfera da música popular. A operação é cientificamente correta e este é o ponto importante aqui: como temos visto, não é necessário dar a lista completa das regras do subsistema *canzone*, mas o faremos para mostrar 1) que a definição de *canzone* utilizando os termos teóricos vistos até aqui é possível e 2) que alguma precaução é necessária. A prova deste último ponto pode ser vista no fato de que enquanto na Itália o termo *canzone*, com exceção das formas vocais e instrumentais do período da Renascença, é sem dúvida limitado à área da música popular, o mesmo não pode ser dito em seu equivalente em outras línguas. O fato de que a *Lied* não pode ser traduzível como *canzone* sem uma série de explicações, prova que italianos e alemães desejando discutir "canções" devem trabalhar a partir de uma definição razoavelmente minuciosa como a que foi dada. Assim, utilizaremos a partir de agora a palavra portuguesa "canção"<sup>7</sup> sempre que a intenção for o sentido formal, e a palavra italiana *canzone* quando estivermos nos referindo ao sistema ou somente ao gênero *canzone d'autore*.

## 2.2. Os gêneros da "*canzone*"

Os principais gêneros baseados na forma *canzone* (canção) que estão presentes no sistema musical italiano atualmente são: a canção tradicional, a canção pop, a canção "sofisticada", a *canzone d'autore*, a canção política, a canção rock e a canção infantil.

Isso não exclui a existência de outros gêneros, que são, entretanto, considerados subgêneros desses listados. O caso dos eventos musicais que são atribuídos a mais de um gênero ao mesmo tempo também é frequente: *canzone d'autore* e canção rock, *canzone d'autore* e canção política e assim por diante.

As diferenças entre um gênero e outro serão analisadas aqui com referência aos tipos de regras genéricas listadas na primeira parte desse estudo.

---

<sup>7</sup> No artigo original, o autor utiliza a palavra inglesa "song".

### 2.2.1. Regras formais e técnicas

Do ponto de vista da estrutura formal geral, somente a canção tradicional obedece à regra que governa o uso de uma forma particular derivada desde a *romanza*. Os outros gêneros não possuem forma específica. Entretanto, a forma é influenciada por regras técnicas que possuem conexão com outras regras estruturais, e que estão ligadas a regras semióticas: tais regras pertencem ao nível de complexidade estrutural de cada gênero. Elas variam da máxima simplicidade - reconhecíveis pelo número e a regularidade com que os elementos individualmente se repetem - na canção pop e na canção infantil, à máxima complexidade nas canções sofisticadas. Deve-se manter em mente, entretanto, que os mesmos critérios não são sempre válidos para as letras: nesse caso, a *canzone d'autore* tem um dos maiores níveis de complexidade em relação à riqueza de vocabulário, retórica e sintaxe. Tanto na música quanto na letra os diferentes níveis de complexidade são expressos na sintaxe, considerada no sentido mais amplo do relacionamento entre as partes. Pop, rock e canção infantil são paratáticas, as canções tradicionais e sofisticadas são sintáticas, enquanto a canção política e a *canzone d'autore* são sintáticas no que se refere às letras, mas não necessariamente no tocante à música.

Do ponto de vista melódico e harmônico, o modelo da canção tradicional é Puccini, enquanto todas as variações estilísticas que emergiram após os anos cinquenta podem ser excluídas. Nesse sentido, a canção tradicional, a partir do ponto de vista estritamente musical, é conservadora e nacionalista. Por outro lado, a canção sofisticada é cosmopolita e adota para si os estilos musicais mais modernos mesmo que eles pertençam a outros gêneros, como a canção pop. Comparada à canção pop, entretanto, a canção sofisticada é decididamente mais rica, especialmente a partir do ponto de vista harmônico. A canção infantil e o rock na escolha dos materiais musicais respeitam as regras internacionais de gênero: a primeira usa as funções tonais elementares com melodias baseadas em arpejos e fragmentos da escala maior, e o segundo usa blocos de acordes e melodias modais com uma clara influência do blues. Deve-se ressaltar que essas regras formais que se referem à canção rock, vagas em si mesmas, são também fracas quando comparadas às regras bastante rígidas da canção tradicional. Em outras palavras, o gênero rock pode usar canções que respeitam o padrão formal da canção tradicional, mas o contrário não ocorre. A mesma tolerância formal do perfil melódico-harmônico se aplica à *canzone d'autore* e à canção política. Em ambos os casos podemos falar atualmente da preferência por blocos de acordes e melodias derivadas de várias canções folclóricas europeias bem como do country/blues americano.

De um ponto de vista rítmico a maior variedade de andamentos e métricas pode ser encontrada na canção sofisticada e na canção tradicional: a última não conta com a abundante sincopação encontrada na canção sofisticada, que é influenciada mais que qualquer outra pelo jazz. Na canção infantil, há uma

grande tendência a respeitar os tempos fortes do compasso, enquanto na canção pop e no rock o pulso rítmico deve sempre se manter em evidência. A *canzone d'autore* apresenta muitas possibilidades nesta questão, enquanto a canção política normalmente tem um ritmo mais claro e definido.

Estritamente conectada com as convenções rítmicas - falando sobre instrumentação -, podemos ver que pop, rock e canção infantil baseiam sua escansão rítmica na bateria (o que também ocorre na canção sofisticada, mas com uma mais variada distribuição de acentos). A canção política tende a não usar bateria, aceitando geralmente em seu lugar instrumentos de percussão folclóricos (exceções a essa regra são bastante recentes). A *canzone d'autore* oscila entre as regras dos outros gêneros, enquanto a canção tradicional tende a aceitar bateria apenas quando imersa por violinos.

É quase impossível pensar na canção tradicional sem um tipo de orquestra sinfônica. Até o momento de sua transformação em uma exibição de canções de vários gêneros promovidos pela indústria fonográfica, o Festival de San Remo era o centro *cult* da canção tradicional e tinha uma orquestra contendo um quinteto de cordas, madeiras, metais e uma seção rítmica moderna. As canções também eram repetidas por um pequeno grupo de boate a fim de demonstrar a sua adaptabilidade a conjuntos pequenos, mas na gravação lançada a grande orquestra sempre estava presente. A canção sofisticada também possui uma seção instrumental rica, às vezes até luxuosa. O conceito "musical" que eles tentam passar com isso é o de que não houve tipo algum de economia no arranjo. As canções pop não têm regras específicas, a não a ser a de recusar os excessos de pobreza e virtuosismo. Já a canção rock aceita o virtuosismo e possui uma característica, o timbre "internacional", bem como a canção infantil. A *canzone d'autore* atualmente aceita basicamente a formação instrumental do rock (bateria, baixo, guitarra elétrica e teclados) além de violão, que é o instrumento favorito da maioria dos *cantautori* de hoje. Na canção política o violão é o instrumento dominante, e é ocasionalmente acompanhado por instrumentos folclóricos. A eletrificação é ainda considerada uma violação (não menos que a de Dylan em Newport).

A capacidade técnica dos instrumentistas está conectada aos grupos instrumentais: para a seção de cordas, madeiras e trompa, tanto para as canções tradicionais quanto para as sofisticadas, elementos correntes e obsoletos das orquestras sinfônicas são usados. Os outros instrumentos de metal, saxofones e seções rítmicas utilizam técnicas jazzísticas ou advindas do idioma de orquestras de baile. Nas canções pop, infantil, rock e na *canzone d'autore* os autodidatas predominam. Em comum com a maioria dos países onde a indústria musical é altamente desenvolvida, a gravação dos discos, que influencia a performance ao vivo, está na mão de um grupo restrito de músicos de estúdio, que se orgulham da sua habilidade de tocar vários gêneros. A competência técnica possui então um padrão. É óbvio que, quando livres para tocar o que gostam, esses músicos tendem ao que na maioria dos lugares é chamado de "fusion". Em várias partes não escritas, o produtor, cujo trabalho é organizar o respeito e a violação das regras dos gêneros, comunica-se com os músicos de estúdio usando exemplos de gênero, como: "essa é uma canção pop: não toque o baixo como Jaco Pastorius".

O status amador da canção política evidencia as diferenças entre as habilidades técnicas de seus músicos e dos músicos de estúdio, e também o fetichismo dos músicos de estúdio por instrumentos de grandes marcas; um *cantautore* (não seus acompanhantes) pode tocar razoavelmente mal o seu instrumento.

Compositores de canções tradicional ou sofisticada geralmente trabalham usando um piano, os outros geralmente usam um violão; para outros gêneros não se exclui o piano, exceto na canção política - na qual o compositor frequente é também o performer - por problemas históricos óbvios de disponibilidade. Em cada um desses casos, os instrumentos conotam o grau de conhecimento das técnicas da composição clássica.

Diferenças notáveis podem ser observadas de um ponto de vista vocal. Na canção tradicional, os requisitos de entonação, extensão e projeção vocal são próximos àqueles da *operetta*, especialmente nas vozes masculinas; enquanto a canção sofisticada adiciona a necessidade da competência em técnicas de emissão advindas do jazz e de uma natureza tipicamente feminina. O bom cantor homem é um tenor e canta canções tradicionais, a boa cantora mulher é uma estrela de musicais (um gênero que, entretanto, não existe na Itália) e canta canções sofisticadas.

As canções infantis são cantadas por crianças ou por cantores de vários gêneros imitando a voz que a maioria dos adultos considera dever ser usada ao falar com crianças.

Canção pop não requer nenhum dote vocal particular, enquanto o rock requer uma notável extensão vocal em direção às notas agudas, e foneticamente uma alta acentuação vocal nasal. Na canção política, é dada uma atenção ideológica aos modos de cantar da canção folclórica tradicional, mas na prática há uma tendência em direção ao modelo operístico, embora se aceite um tipo popular de deformação desse modelo.

Na *canzone d'autore*, as coisas que podem ser consideradas como erros de entonação, emissão e má pronúncia em outros gêneros, são aceitos como características de personalidade individual, que é de primeira importância nesse gênero.

Na conclusão deste item, chegamos às regras que governam as letras: podemos ver que há uma tendência maior na *canzone d'autore* do que nos outros gêneros à caracterização individual do vocabulário, que é rico e mais aberto a sugestões literárias. Entre outros gêneros, um léxico rico pode ser encontrado nas canções sofisticada e política, em que a influência da linguagem escrita também é evidente, porém, obviamente, pertencendo a outros tipos de literatura (gêneros literários).

Certos expedientes que conotam uma forma mais baixa e em desuso de poesia, como colocar o adjetivo antes do substantivo (algo que é admitido em italiano, mas não é corriqueiro), ou realizar apócopies para obter palavras acentuadas na última sílaba (*amor* ao invés de *amore*) são, entretanto, mais típicas na canção tradicional, na *canzone d'autore* aparecem apenas variações individuais. A característica poética da *canzone d'autore* é mais comumente baseada na preferência por metáforas, enquanto não pode

ser dito que o verso se submete a um tratamento diferente de outros gêneros. Um grande problema para todos os gêneros da *canzone* italiana é aquele das palavras acentuadas na última sílaba, em especial onde a influência musical dos Estados Unidos e Inglaterra é fortemente sentida. A ideologia do gênero canção rock por exemplo, é que a língua italiana não é adequada para essa música e que ela é cantada em italiano puramente por razões comerciais questionáveis. Todos os cantores de rock italiano estão tentando persuadir suas gravadoras a deixá-los conquistar o mercado mundial cantando em inglês. Muitos compositores de rock e pop, e também quem sabe até alguns *cantautori*, compõem suas melodias cantando em falso inglês para depois traduzir para o italiano. Isso resulta num grande número de palavras acentuadas na última sílaba, e já que há um número limitado de palavras com essa acentuação em italiano, a repetição e o empobrecimento do vocabulário é automático.

### 2.2.2. Regras semióticas

Estratégias textuais variam de gênero para gênero. Canções políticas devem mostrar de forma inequívoca que o mundo sobre o qual elas falam é o mundo real, como é atualmente ou como foi durante um momento particular da história. Canções tradicional, pop, rock e sofisticada mostram um possível mundo que é uma variante elementar do real, um cenário em que o ouvinte pode tomar o lugar do protagonista da canção. Conotações geracionais e sociológicas podem variar nesses gêneros, mas não o mecanismo de identificação. Isso também é válido para a canção infantil, na qual o possível mundo coincide mais obviamente com a imaginação infantil, que não pode ser negada por conter uma realidade comparável à do mundo real de um adulto.

O caso da *canzone d'autore* é diferente: o ouvinte deve sempre lembrar que o protagonista da canção é outra pessoa e, se há identificação, ela ocorre diretamente com o cantor, não com o protagonista de cada canção. O *cantautore* é um poeta com o qual o ouvinte se relaciona: isso será demonstrado mais tarde como sendo uma regra razoavelmente recente.

A isso, podemos conectar as funções estéticas e metalinguísticas que predominam na *canzone d'autore*. As canções tradicional e sofisticada também são objeto de atenção estética, mas a função comunicativa principal é a emocional, como no pop, no rock e na canção infantil. No rock há um grande componente imperativo, enquanto na canção política frequentemente há funções referenciais e emocionais, e o julgamento estético é isento por regra.

Já que a canção é um complexo sistema de signos, as várias funções comunicativas estão sustentadas em vários graus por signos que a compõem. No evento musical que consiste em apenas uma única canção, a atenção estética está concentrada principalmente na letra no caso da *canzone d'autore*, na interpretação vocal em uma canção tradicional e na música em uma canção sofisticada (com outros elementos contribuindo, é claro). Obviamente, pode-se dizer que qualquer canção é "bonita", mas o que estou

tentando sublinhar é que em alguns gêneros uma auto-reflexividade particular é essencial antes de uma certa canção se tornar parte daquele gênero.

Os códigos iconográficos dos encartes dos álbuns e das fotos dos cantores são também adaptados às funções comunicativas supracitadas.

Códigos proxêmicos estão bastante próximos da estrutura espacial em que os eventos musicais dos vários gêneros ocorrem. Mas, pode-se notar que esses são códigos de espaço e não simplesmente derivações da economia de um gênero, já que certas distâncias típicas são observadas mesmo nos lugares não usualmente associados a esse gênero. Então, uma configuração tipicamente teatral com a plateia em lugares sentados pode ser vista em um concerto de canções tradicional ou sofisticada mesmo quando este ocorre em um local a céu aberto, enquanto o fato de uma plateia permanecer de pé ou sentada no chão marca um limite convencional entre uma performance de canções políticas e uma de *canzone d'autore*, demonstrando assim que esses códigos não estão ligados apenas à média de idade dos ouvintes.

As canções infantis existem exclusivamente em gravações e na televisão, enquanto um concerto de rock tende a oferecer uma relação espacial entre músicos e plateia de uma natureza ditatorial.

Um aspecto interessante das regras proxêmicas na *canzone italiana* é o fato de que há pouquíssimos espaços apropriados para receber shows musicais na Itália, então shows de vários gêneros diferentes ocorrem frequentemente nos mesmos lugares. Isso não faz com que a violação das regras deixe de ser notada: isso mostra que uma regra de gênero não é estabelecida como um fato estatístico, mas através da oposição a outras regras e da relação com todo o sistema.

Por exemplo, a opinião comum da comunidade da *canzone d'autore* é que o melhor lugar para a realização de um recital é em um teatro com baixa ressonância acústica, em que a plateia pode ficar próxima ao palco, dominando-o de cima ao invés de ser dominado, e sem que a plateia esteja muito espalhada. Tal teatro provavelmente não existe na Itália.

Uma das razões pelas quais alguns *cantautori* começaram a usar uma forma de concerto similar às dos concertos de rock nos últimos anos pode ser encontrada na falta de instalações adequadas. Você não pode entreter sua plateia entre uma canção e a próxima ou contar com o fato de que todos irão ver sua expressão de sofrimento quando se é reduzido ao tamanho de um alfinete no meio de um estádio. A partir disso, pode-se ver como os códigos espaciais estão conectados aos códigos gestuais, mímicos e faciais. Por conta da falta de estudos detalhados nesse assunto, para o qual o número de fotografias existentes poderia fornecer material abundante, esse assunto será abordado na próxima seção, dedicada aos códigos de comportamento.

### 2.2.3. Códigos de comportamento

O instrumento que revela esses códigos em detalhe é a câmera de televisão, graças à sua capacidade

de entrar na esfera da "distância privada" de um cantor.

Cantores tradicionais e sofisticados ficam à vontade na televisão: seus gestos não são diferentes daqueles dos apresentadores (a quem eles frequentemente substituem). O cantor pop fica à vontade também, mas tende a exagerar os sorrisos e levantar as sobrancelhas o que revela sua ansiedade oculta de agradar.

O cantor de rock e o *cantautore* ficam desconfortáveis na televisão: o primeiro porque a televisão é muito burguesa e muito pequena para exagerar nos gestos, e o segundo porque ela é muito idiota; de qualquer maneira, o *cantautore* deve sempre dar a impressão de se sentir desconfortável frente à audiência, porque privacidade é a sua dimensão "verdadeira". Em ambos os casos, tiques nervosos são aceitáveis. O cantor de canções infantis não possui imagem específica: em alguns casos ele é um *cantautore* que decidiu escrever canções infantis, mas na maioria dos casos ele é um cantor anônimo que grava a canção tema de um programa televisivo vespertino; mas que não aparece em público, nem mesmo na televisão. O cantor político dificilmente aparece na televisão e os gestos a ele associados são aqueles do participante em um encontro político, embora também seja permitido a ele, em algum grau, a "privacidade" do *cantautore*.

Existem regras de conversação e etiqueta codificadas para cada gênero. Por exemplo, há aquelas regulando o comportamento do entrevistador e do entrevistado, aquelas que dizem o que deve acontecer com o cantor após o concerto, aquelas que se referem ao comportamento da plateia e aquelas que tratam da relação entre críticos e organizadores quando se encontram.

Falar sobre tudo isso tomaria mais espaço que todo esse estudo: vou me limitar então aos casos mais óbvios de violação. O semiologista Umberto Eco (1983: 253-260) disse que a diferença entre comédia e tragédia está no fato de que, enquanto ambas são casos de violações a regras de comportamento, na tragédia a regra quebrada é mencionada frequentemente, ao passo que em uma comédia ela nunca é mencionada, assumindo-se, assim, que todos a conhecem (exceto, é claro, o alvo da risada). Essa, de acordo com Eco, é a razão pela qual as tragédias gregas continuam tendo um efeito sobre nós, enquanto grande parte da comicidade das comédias (aquelas que não dependem de regras que sobreviveram ao passar dos séculos) está perdida. Se essa teoria é válida, então o riso é um sinal de transgressão de uma regra conhecida pela pessoa que ri, e também da regra em si.

Na Itália, por exemplo, as pessoas riem se durante uma conferência de imprensa de um *cantautore*, alguém pergunta se ele vai se casar - uma pergunta perfeitamente normal para um cantor de canção tradicional ou sofisticada (mesmo se com um sentido diferente de um para outro), e absolutamente proibida para um cantor de rock (ainda que o cantor italiano de rock não seja agressivo como seus modelos anglo-americanos e comporte-se como um "bom garoto" na frente dos jornalistas, como um cantor pop, ou seja acessível, irônico e moderadamente intelectual, como um *cantautore*).

Um exemplo de como as regras de comportamento estão ligadas à ideologia de um gênero e a outras regras, vem da *canzone d'autore*. Em reação a um período no qual a *canzone d'autore* era objeto de

atenção dos críticos de uma maneira bastante minuciosa e ideologizada, e em que o *cantautore* teve de aprender a agir como um político ou um filósofo, a opinião difundida era de que, de fato, aquelas eram sobretudo apenas canções. A frase de um *cantautore*: "É uma questão de *canzonette* (canções leves)", ecoou em canções, entrevistas, artigos e até no título de um álbum, sancionou a existência de uma regra que estabelece que um *cantautore* não deve fazer declarações sérias mais longas que uma frase, e então deve fazer graça daquilo; de acordo com a mesma regra, um entrevistador que cita Adorno será alvo de risadas da mesma forma que um que fala sobre casamento. Mas o caráter ideológico dessa regra pode ser visto pelo fato de que nenhum *cantautore* sonharia em não seguir todas as outras regras que o distinguem dos verdadeiros produtores e dos cantores de *canzonette*, aqueles que trabalham nos campos de canção tradicional ou pop.

Em primeiro lugar, nenhum *cantautore* declinaria em afirmar sua sinceridade. Nas canções tradicional e pop, sinceridade não é um problema: ninguém se importa se o cantor sofre ou é feliz da mesma maneira que o protagonista da canção, contanto que a imitação seja plausível e que não perturbe a identificação do ouvinte com a situação que está sendo descrita. Mas ninguém toleraria um *cantautore* ou um cantor político que mostra falsos sentimentos ou ideias. Os casos do rock e da canção sofisticada são levemente diferentes: nesses dois gêneros, o caráter sociológico de identificação é mais acentuado, e assim pedimos por, se não uma sinceridade extremamente reveladora, pelo menos um alto grau de credibilidade geracional ou social.

#### **2.2.4. Regras social e ideológica**

Como foi dito na primeira parte, essas regras, num nível macrossocial, não têm a ver com dados estatísticos de consumo. A classe trabalhadora, por exemplo, compra majoritariamente canções pop, mas em um senso conotativo estrito o termo "canção de classe trabalhadora" geralmente significava canção política até poucos anos atrás, e hoje provavelmente significa, quando muito, canção tradicional. Consumo de rock conota a área social de jovens desempregados e marginalizados, mesmo que a maior parte daqueles que vão aos concertos de rock sejam estudantes da classe média baixa e da burguesia (já que os jovens na Itália eram muito mais e por muito mais tempo dependentes de suas famílias, o rock nunca teve uma audiência comparada àquela de seus países originais). A canção sofisticada é também ideológica nesse sentido, já que ela sempre tenta, através de suas letras, arranjos, encartes, etc. conotar uma posição social superior de seus consumidores.

Um pouco mais complicado é avaliar a canção infantil: é legítimo supor que uma grande parte desses álbuns que entram nas listas dos mais vendidos são comprados por adultos que os consideram adequados para as crianças para as quais estão comprando. Mas o sucesso é tão grande, constituindo uma fatia significativa do mercado de singles, que se pode acreditar que as crianças mesmas formam uma parte

consistente do mercado.

A *canzone d'autore*, entretanto, talvez em conformidade com a sua "sinceridade", aparenta ter uma imagem social que corresponde à sua área real de consumo: os intelectuais das classes baixo-média e média, estudantes, a Itália da massa secularizada, da universidade aberta a todos e dos intelectuais desempregados.

No nível da comunidade musical, a *canzone d'autore* pode ser discernida dos outros gêneros por sua identificação entre o cantor e o compositor, tanto das letras quanto das músicas. Isso, deve-se dizer, apesar das numerosas tentativas em sua história de qualificá-la simplesmente como canção de arte, ou canção de qualidade. Provavelmente essa regra, para a qual pouquíssimas exceções são toleradas, ocorre na valorização particular da sinceridade que mencionei anteriormente: um cantor não pode ser considerado sincero se ele não está cantando uma música, ou pior ainda, se não está cantando uma letra não foi escrita por ele. A fim de dar um exemplo resumido, uma canção como *You've got to hide your love away*, que de acordo com uma famosa entrevista de John Lennon é um marco de sua transformação do pop para o que na Itália é chamado *canzone d'autore*, poderia não ser considerada uma *canzone d'autore* se não tivesse sido certificado que Paul McCartney não teve nada a ver com ela. Mas claro que Lennon deveria ter cantado ela sozinho ou acompanhado por um grupo, e não nos Beatles: todos os Beatles se tornaram, de alguma forma, *cantautori* somente quando o grupo se separou.

Dois ou três grupos musicais italianos que poderiam ser incluídos no gênero da *canzone d'autore* são dificilmente aceitos como tais por essa razão, e quando isso acontece é usual que um membro do grupo seja descrito como *cantautore* e os outros como seus músicos acompanhantes, mesmo que isso claramente não seja verdade.

Em outros aspectos, as comunidades musicais de vários gêneros da *canzone* são razoavelmente homogêneas se nós excluirmos o caso da canção política, na qual o cantor é normalmente também o seu próprio empresário e produtor. Essa síntese de papéis, mas com uma divisão de trabalho mais marcada, pode ser encontrada nos outros gêneros também, mas não como uma regra.

### 2.2.5. Regras econômicas e jurídicas

Com exceção do cantor político, todos os cantores pertencem ao mesmo sistema econômico, caracterizado pela presença de grandes gravadoras e empresários. Mas há diferenças entre um gênero e outro. O *cantautore*, graças aos seus direitos autorais, pode praticamente dobrar a soma em relação ao que os outros cantores recebem pelas vendas de seus álbuns, e como na Itália os direitos de execução pública não são reconhecidos, ele é o único a receber algo, ou muito, pela difusão em rádio ou televisão.

Isso criou uma situação onde o *cantautore* é menos dependente economicamente de tocar ao vivo; além disso, até poucos anos atrás, a regra era a de que o *cantautore* deveria apresentar-se sozinho. Portanto,

seus concertos tinham as despesas apenas com divulgação, aluguel do teatro e do sistema de som, e com os direitos autorais, cuja metade praticamente retornava ao próprio *cantautore*. Atualmente uma tournée de um *cantautore* tem um custo maior e assumiu um caráter mais promocional. O mesmo aplica-se aos cantores de rock e aos grupos, embora estes tenham muito mais custos, tenham que dividir os lucros e os direitos autorais com muito mais pessoas, e podem contar com uma fatia proporcionalmente menor do mercado de venda de discos comparado às despesas. Quando você sabe que a média do preço do ingresso do concerto de um *cantautore* ou de um grupo de rock na Itália é menor que a metade daquele praticado em outros países europeus, você pode entender porque o fenômeno dos grupos de rock não alcançou níveis realmente profissionais na Itália: mesmo os mais famosos grupos da cena musical, frequentemente presentes nas paradas de sucesso, fazem outros trabalhos, principalmente como músicos de estúdio, a fim de garantir suas subsistências. Os únicos cantores de rock capazes de atingir um certo grau de prosperidade através de seus trabalhos são, de fato, *cantautori*.

Cantores pop, tradicional e sofisticado dependem sobretudo de performances em discotecas, que podem pagar altos cachês todo o ano, graças ao fato de que não há limites para o preço dos ingressos. Para esses cantores, os discos são seus veículos de promoção. A canção infantil, como foi dito, é exclusivamente voltada ao mercado de discos: sua regra econômica consiste em convencer, de várias formas que o deixo imaginar, programadores de TV a escolherem esta ou aquela canção como a canção-tema de algum desenho animado japonês bem conhecido.

Até poucos anos atrás, os concertos de canção política eram oferecidos de graça por vários partidos políticos e outras organizações de massa, e frequentemente grupos ou cantores eram comissionados para uma série de performances, algumas vezes com um salário fixo. A canção política era então equivalente à *canzone d'autore*, o que causou uma evidente crise econômica mesmo antes da crise artístico-ideológica chegar, já que todas as outras condições econômicas são diferentes e inferiores àquelas da *canzone d'autore*. Ainda nesse caso, o fator que parece caracterizar a situação italiana com respeito às regras econômicas é a rigidez com que os preços dos ingressos dos concertos são estabelecidos. A variação entre o mínimo e máximo é a mesma, 500 liras, dentro do mesmo grupo de gêneros: *canzone d'autore*, rock e canção política de um lado, e canções tradicional, pop e sofisticada de outro. Se um acréscimo ou decréscimo desse montante é praticado, isso pode significar um risco de distúrbios ou deserção (se custa tão pouco, provavelmente vale pouco); mas mesmo um aumento mínimo é um risco. Há a precisa ideia na comunidade musical de quanto um concerto deve custar: frequentemente a mesma pessoa pode estar disposta a gastar 7000 liras para ir a uma discoteca, mas protesta se um ingresso de um concerto de rock custa 4000 liras. Herdado de alguns componentes do movimento político entre 1968 e 1977, essas regras econômicas e ideológicas afligem primeiramente aqueles mesmos gêneros musicais (como a canção política) que se identificaram fortemente com esse movimento.

E agora que a história entrou novamente nesse estudo, podemos vê-la mais de perto.

### 3. Desenvolvimento da "*canzone d'autore*"

A *canzone d'autore* apareceu no fim dos anos cinquenta, num sistema de *canzone* radicalmente diferente desse que existe hoje. Os principais gêneros da *canzone* italiana naquele tempo eram: a napolitana ou canção de dialeto, a canção tradicional, a canção de show de variedades (um gênero que não existe mais atualmente) e a canção de *night-club* (um gênero que foi dividido e transformado). Pesquisas no campo da música folclórica começaram nessa época, e não havia canção política enquanto gênero (o renascimento desse gênero na Itália é conectado ao redescobrimto das canções de resistência pelos estudos folclóricos). Naquele tempo não havia canção infantil enquanto gênero, canções de rock americano não eram consumidas em um contexto específico e não era possível falar de uma produção específica de discos para consumo de massa simultâneo. A *canzone d'autore* nasceu nesse sistema, a partir da acumulação de transgressões de regras dos gêneros que a formam.

Já que a regra mais forte da definição do gênero *canzone d'autore* é, como vimos, a junção dos papéis de compositor e cantor, pode ser útil visualizar alguns exemplos de *cantautori ante litteram*, cantores e letristas que já tinham feito trabalho similar nos anos imediatamente precedentes ao nascimento do gênero, sem o seu pertencimento a gêneros bem conhecidos ser questionado.

Entre estes, o mais famoso, também fora da Itália, é Domenico Modugno. A carreira de Modugno é marcada desde o começo pela busca de uma característica que se tornaria uma regra do gênero *canzone d'autore*, que é a de ser uma "personalidade" identificável com o protagonista da canção. Modugno prosseguiu nessa busca primeiramente como um cantor de dialeto (nascido em Apúlia, sua primeira canção era siciliana, e então napolitana), com uma forte caracterização vocal com emissão particular de vogais como "o" e "e", que acentuam o caráter popular das letras e da música. Então, após um tempo num cabaré em Roma, ele entrou para a área da produção e consumo de canção tradicional, atuando como um inovador extrovertido. O texto de sua canção *Vecchio frack*, em 1955, pode ser visto hoje como uma metáfora mal disfarçada de um adeus às velhas maneiras de se considerar o show-business e a canção. Paradoxalmente, entretanto, o sucesso da "personalidade" de Modugno decretada pelo triunfo mundial de *Volare (Nel blu dipinto di blu)* coloca em segundo lugar suas características como um criador autônomo: *Volare*, ao invés de se tornar a primeira canção de um novo gênero, torna-se o último sucesso mundial da canção tradicional, uma versão moderna de 'O *sole mio*. A personalidade de Modugno, a partir de então, seria mais útil à televisão, ao cinema e ao teatro (*Mackie Messer* com Strehler) que à *canzone d'autore*.

Renato Carosone e Fred Buscaglione são de origens diferentes. Para ser honesto, nenhum deles escreve suas próprias canções (isso também é verdadeiro acerca de várias canções de Modugno), e nenhum deles toca sozinho (ambos são líderes de pequenos grupos que tocam em boates), e suas personalidades estão mais próximas às dos apresentadores de variedades do que literalmente à de um *cantautore*.

O que os traz próximos ao nascimento da *canzone d'autore* é o fato de que eles realizaram a deterioração de gêneros existentes, e mostraram a vontade de renovar a estrutura já cansada da *canzone* italiana daquele período: Carosone e Buscaglione fizeram isso através da sátira ou da paródia, tanto nas letras quanto nas músicas. Há notáveis diferenças entre os dois: Carosone mistura elementos napolitanos e americanos em sátiras por vezes moralistas da dependência dos modelos culturais estrangeiros por parte dos italianos, ou em paródias de canções tradicionais excessivamente românticas. Buscaglione representa um Humphrey Bogart provinciano, distorcendo o clichê americano na maneira de usá-lo, italianizando-o.

Mas apesar de seu grande sucesso e da modernidade e do realismo de suas canções, não nasceu um gênero novo depois de Carosone e Buscaglione. Apesar de inovadoras, suas ideias estão atadas a mecanismos de consumo que estão se tornando decadentes (boates), ao passo que ainda está distante o tempo em que o impacto visual de ambos será bem explorado.

É significativo que hoje os discos de Carosone e Buscaglione tenham se tornados *cult* a certos públicos, que os consideram os antecipadores inconscientes não da *canzone d'autore*, mas de Frank Zappa e do cabaré-rock.

A *canzone d'autore* nasceu em um momento em que a imagem visual de um cantor é dada principalmente pelas revistas, e em parte pelos encartes dos álbuns (muitos cantores ainda eram vendidos num encarte padrão, sem foto), enquanto o único canal de televisão transmitindo música popular era ocupado com opiniões de shows ou com convidados já famosos, tradicionais ou estrangeiros. Os meios através dos quais a indústria poderia alcançar a audiência promocionalmente eram basicamente dois: o rádio e os jukeboxes. O rádio, sob controle firme dos Cristão-Democratas, tinha uma "comissão de ouvintes" que exercia (e continuou a fazê-lo por muitos anos) uma verdadeira censura, principalmente de letras, mas também de música (utilizando pretextos técnicos). Isso significa que os únicos meios de trazer novas ideias à atenção do público, especialmente à audiência jovem era através dos jukeboxes ou das lojas de discos onde os proprietários ainda mantinham o hábito de deixar os clientes ouvirem uma ampla seleção dos novos álbuns sem a obrigação de compra.

Sendo essa a situação, era mais fácil atingir a difusão de massa para um produto que não está tão afastado dos padrões existentes, que não está atrelado a um caminho definido de consumo, e que, se nisso consistir alguma diferença, tem elementos de diferença que eram facilmente identificáveis através dos meios de comunicação mais importantes do momento.

A primeira canção de um *cantautore* que teve sucesso foi *Arrivederci*, de Umberto Bindi, não a versão do compositor, mas aquela de Marino Barreto Jr., um cantor de boates de origem cubana. Fora a boa construção musical e os altos níveis de produção comparados aos das canções leves daquele tempo, havia dois elementos que contribuíram para o sucesso da canção e que criaram duas regras de gênero: 1) as letras que não dramatizavam demasiadamente a situação clássica de dois amantes se separando,

substituindo o emblemático *addio* (adeus) por um cumprimento mais cotidiano; 2) a voz: mesmo não sendo a do compositor, graças a uma certa frieza na pronúncia e a afonia de Barreto, ela quebra com a tradição de "belcanto" dos tenores, colocando em primeiro lugar a sinceridade do cantor de modo que a precisão vocal da performance se tornou de importância secundária. Enquanto as paródias de Carosone de drama italiano (em canções como *E la barca tornò sola*) definem somente o que pode ser feito de um modo negativo, e enquanto Modugno somente atualizou a bela forma clássica italiana de cantar, o sucesso de *Arrivederci*, por outro lado, demonstrou duas novas variações positivas do modelo de canção, e acima de tudo dentre o tema mais popular, o amor.

*Arrivederci* foi seguida por *Il nostro concerto*, cantada pelo próprio Bindi. Esta canção acentua outra característica da *canzone d'autore*, mas nesse caso somente relacionada ao período anterior àquele aqui examinado: a busca por boa qualidade musical, e ao menos por uma considerável diferença dos outros gêneros em produção.

Há, na ideologia do gênero que desponta, uma consciência da tarefa de salvar a *canzone* italiana da estupidez e da estandardização em que a rotina de divulgadores de discos a colocou. Não por acaso há escritores envolvidos nesse fomento - como Italo Calvino, que escreveu letras para o grupo *Cantacronache* - ou compositores que querem cantar suas próprias canções, como os *cantautori* fazem, para provar aos covardes divulgadores que eles podem ser um sucesso.

O nascimento da *canzone d'autore* ocorre em um momento de grande transformação da indústria fonográfica: as editoras, que até poucos anos antes queriam apenas ter canções interpretadas pelo maior número de cantores possível - tendo mais sucesso de acordo com o número de versões feitas de uma mesma canção -, tendem a se integrar à indústria de discos. Isso prova que o sucesso de uma canção depende mais e mais em ter um único intérprete, e uma única versão, seguindo a difusão da gravação, e da mídia eletrônica, comparada à performance ao vivo. Em poucos anos, as editoras assumiram o aspecto que conhecemos hoje: os meios pelos quais a indústria fonográfica é indenizada, se possível com lucro, pelos seus custos promocionais, para e através do rádio e da televisão.

O fato de o cantor-compositor de *canzone d'autore* ter se tornado um todo integrado (e o mesmo acontecerá com os Beatles poucos anos depois) não pode ser considerado uma simples coincidência.

O *cantautore*, que talvez cante fora de tom, mas que tem uma boa canção e um bom arranjo, é mais valioso à indústria fonográfica que uma partitura musical que pode ser vendida apenas a poucas centenas de pequenas orquestras dançantes.

A falha da hipótese da inovação radical proposta pela *Cantacronache* é compreensível, já que ela continuava apegada à velha concepção de canção enquanto texto, independente da performance musical, e, portanto, documentada em gravações com baixo custo de produção: também é compreensível que o principal resultado da *Cantacronache* tenha sido o reestabelecimento da canção política.

Entretanto, a indústria capitalista não conseguiu antever o que viria. No começo, a gravadora

Ricordi, que tinha assinado com os primeiros *cantautori* de Gênova (Bindi, Paoli, Tenco) e de Milão (Jannacci, Gaber), não parece ter tido muita fé no fenômeno, considerando-o limitado ao público intelectual burguês, em sua maioria fãs de cabarés. É verdade que o horizonte cultural do *cantautore* individual é literário, com influências existencialistas francesas - obtidas através dos *chansonniers* - ou de influências do jazz e do rock (ambos estavam reservados na Itália a poucos *connoisseurs*, e, portanto, intelectualizados), mas também é verdade que existiu lá um vasto público de estudantes, prontos a reconhecer nesses valores importados uma alternativa à produção então corrente. Esse público não vive em bares (situação frequentemente descritas nas canções desse período), mas eles eram, contudo, mais dispostos a se identificar com esse tipo de vida, na realidade vivido por poucos, do que com os filhinhos de mamãe ou os corações partidos das canções tradicionais.

O importante não é um conceito particular de vida, mas um inconformismo geral relacionado com alguma renovação musical. Uma nova geração de consumidores, jovens consumidores, estava nascendo também na Itália, e sua principal característica era a de que eles se opunham aos modelos de consumo musical das outras gerações.

Não foi por acaso, assim, que o real impulso em direção à difusão da *canzone d'autore*, ao lado da invenção do nome *cantautore* (em 1960), veio da multinacional RCA.

Os primeiros *cantautori* da RCA italiana (Meccia, Vianello e Fidenco, todos de Roma) eram muito mais jovens que seus colegas de Gênova e Milão, e seu inconformismo era muito menos literal (há uma canção, por exemplo, chamada *Eu odeio todas as mulheres velhas*).

A música era nova também, graças mais ao uso de arranjos e técnicas de gravação especiais que ao uso de diferentes estruturas composicionais; e isso estava mais próximo dos estilos americanos do que estavam os estilos de Gênova e Milão. Se Neil Sedaka não tivesse uma pronúncia tão terrível em suas gravações italianas, que fizeram muito sucesso, ele poderia ser facilmente confundido com aqueles primeiros *cantautori* romanos. De fato, após um curto período, aqueles a quem o nome foi cunhado, deixaram de ser verdadeiros *cantautori*, contribuindo para o nascimento do pop moderno italiano: comercial, fácil de escutar e realista. Mas o gênero *canzone d'autore* já estava estabelecido, e a RCA resolveu tal situação contratando alguns dos melhores *cantautori* genoveses, usando os melhores arranjadores e lançando-os em vasta escala durante um período em que essa companhia americana tinha o monopólio do mercado italiano.

De um sistema musical cansado, necessitando de renovação, o nascimento de novos gêneros era muito promissor: um era a canção pop, sob influência americana, que uniu no mesmo gênero as anomalias criadas nos anos anteriores pelo rock de Adriano Celentano ou pelos então chamados *urlatori* (gritantes); e a *canzone d'autore*, que naquele tempo poderia ser chamada também de "canção de qualidade": os intérpretes daquilo que hoje chamamos canção sofisticada, começaram a emergir pelo mar das canções leves, *canzonette*, cantando canções dos *cantautori*.

Apesar de muitos jornalistas musicais daquele tempo falarem sobre a natureza "difícil" da *canzone d'autore*, comparada à natureza "escapista" de outros gêneros, o *cantautore* é ainda considerado um letrista ao invés de um poeta. Essa observação é válida tanto do ponto de vista ideológico do gênero quanto da importância objetiva das letras comparadas à música.

Mas muitas coisas novas aconteceram: o sucesso mundial dos Beatles chamou atenção para a inovação numa outra direção, já que os letristas profissionais parecem ter compreendido que uma canção de qualidade pode ser feita sem o uso de velhos modelos e usando novos intérpretes.

Os *cantautori* acharam que uma parte considerável do público jovem e do público burguês também foi tirado deles. O *cantautore* se achou com sua autonomia limitada no tocante ao gênero, tendo que competir com a *beat music* por um lado e com os gêneros cancionais mais comerciais por outro, no mesmo território. O suicídio de Luigi Tenco no Festival de San Remo de 1967, quando sua canção não passou à final, é emblemático, enquanto o sucesso do mundialmente famoso Bob Dylan já indicava um novo caminho: uma canção mais próxima à balada *folk* tradicional que ao modelo melodramático, mais pobre melodicamente, mas mais livre metricamente, mais rica em sílabas, graças à possibilidade de notas repetidas e também de recitação.

O primeiro a seguir esse modelo é Francesco Guccini. Seu primeiro disco foi lançado em 1967, mas algumas de suas canções já tinham tido sucesso em anos anteriores quando cantadas por grupos de rock. Guccini traduziu para o italiano canções de protesto e apocalipse de Dylan bem como aquelas dos poetas da geração *beat*. A natureza anárquica, visionária de suas primeiras canções o levaram a um lugar de destaque no clima do rigoroso protesto do renascimento da canção política, e do protesto domesticado de outros gêneros (todas as canções italianas daquele tempo estavam protestando contra ou a favor de algo).

O público estudantil da *canzone d'autore* teve sua atenção fixada em motivos políticos e sociais, e isso fez com que eles se concentrassem mais e mais nas letras, considerando-se os únicos hábeis a qualificar a canção a partir de um ponto de vista político.

Uma especialização de gênero foi então criada, tal qual ocorria no rock - que é baseado nos modelos do rock progressivo inglês -, cujas letras são uma desculpa para ter uma voz participativa ou ao menos uma ilustração da música, na *canzone d'autore* e na canção política a música é um pano de fundo apenas ocasionalmente ilustrando as letras.

Durante o início da década de 1970, enquanto a canção política parecia ter tomado todo o espaço da *canzone d'autore*, um dos *cantautori* da primeira geração, Giorgio Gaber, fez sua estreia em um teatro com um show que consistia em canções e monólogos, mostrando o desejo em manter a autonomia de seu gênero, e provando a importância assumida pelo texto verbal.

É dando o devido destaque às letras e à sua função poética bem como o referencial principal da canção política, que a *canzone d'autore* alcança o seu retorno definitivo. Por um breve período, os novos

*cantautori*, dentre os primeiros, Francesco De Gregori e Antonello Venditti, são apresentados como os representantes da "nova canção" (por uma associação com a "nueva canción chilena" do período da Unidad Popular), mas sua conotação política logo foi superada e, especialmente em relação à De Gregori, os novos cantores/letristas são chamados de "poetas".

É em 1974 que o gênero recebe sua primeira constituição oficial, com o primeiro encontro da *canzone d'autore* (*Rassegna della canzone d'autore*) organizado pelo Clube Tenco em San Remo, um encontro que ainda existe e tem sido acompanhado até 1980 por quatro congressos de "novas canções".

A autonomia renascida do gênero encontrou alguma dificuldade: foi bastante noticiado o "juízo político" conduzido pelo público contra Francesco De Gregori durante um concerto no Palalido em Milão, um juízo que acabou com algumas pessoas convidando De Gregori "a cometer suicídio como Mayakovski". A acusação verdadeira é substancialmente a de que um cantor, que era considerado um cantor político, não estava seguindo as regras daquele gênero, e não que ele era um *cantautore* apolítico.

Mas a equação *cantautore* = poeta é rapidamente estabelecida (a fórmula da condenação sugere isso), mostrando-se nas mais variadas formas, do conteúdo poético reivindicado por imitadores amadores à colaboração entre um *cantautore*, Lucio Dalla, e um poeta "real", Roversi; naturalmente essa afirmação não é uma exceção à entressafra das experiências políticas do início da década de 1970, já que a cultura média dos italianos deixou a poesia em uma vida puramente privada, subjetiva.

Nesse campo de atenção estética, o empobrecimento do conteúdo musical é logo notado: a resposta - também à competição estrangeira - é confiada a ricos arranjos. É o período do triunfo da música *disco*, o que levou a muitos grupos de rock estarem em dificuldade. Fabrizio De André, um dos *cantautori* dos anos sessenta, sai em turnê com PFM, um dos mais conhecidos grupos de rock, e tem grande sucesso.

"Pelo menos", todos estão dizendo, "a *canzone d'autore* tem sua própria dimensão musical". Mas essa turnê demonstrou algo além: que, apesar do fato de que grandes shows de rock na Itália tenham sido a cena de confusão por anos, ao ponto em que cantores e grupos estrangeiros evitaram o país até 1979, os *cantautori* puderam preencher essa lacuna, ainda mantendo algo dos encontros políticos e integrando isso com os rituais de shows de rock. O auge do sucesso dos *cantautori* foi alcançado em 1979 com a colossal turnê Dalla-De Gregori, em que os dois apareciam em estádios como fazem as estrelas do rock, e como estrelas do rock eram recebidos pelas luzes de milhares de isqueiros. A primeira estrela do rock a retornar à Itália foi Patti Smith, que foi apresentada como uma *cantautrice*, "poetisa do rock". O ano seguinte, apesar das turnês bem-sucedidas de Edoardo Bennato e Angelo Branduardi, é um ano de crise para a *canzone d'autore*, ao menos de acordo com os membros do Clube Tenco, que nomearam a discussão em seu congresso: "Rock versus *Canzone*". A *canzone d'autore* tem sido tão aproximada ao rock (como anos antes era aproximada da canção política) que em termos econômicos ela sentiu as consequências de sua

competição (durante o ano de um retorno mundial ao rock) e em termos técnicos sente a necessidade de redefinir seus limites e a ideologia do gênero. É uma questão que envolve não apenas os críticos, mas também toda a comunidade *canzone d'autore* que, então, enquanto os especialistas do campo discutem uma revalorização musical que exclua os aspectos do rock e soluções fáceis em termos de arranjo, o público fiel ao gênero (mas também um mais largo) aclama o sucesso de Enzo Jannacci e Paolo Conte. O primeiro é aquele decididamente menos literário entre os *cantautori* da primeira geração, tendendo mais à comédia, graças também à colaboração de Dario Fo, enquanto o último, após escrever canções pop de sucesso, começou a gravar a si mesmo apenas em 1975.

Jannacci é um médico, Conte um advogado; ambos têm mais de 40 anos, ambos cantam de maneira desordenada com uma certa vergonha gestual, e ambos possuem uma sólida preparação musical mesmo sendo autodidatas. Ambos usam um vocabulário particularmente rico, que é caracterizado pela camada social ou a localização geográfica (Jannacci mora em Milão, Conte em Asti, uma pequena cidade em Piemonte), eles misturam conscientemente prosa e poesia e usam versos com rima sem recorrer a palavras banais acentuadas na última sílaba. Se musicalmente suas canções são razoavelmente bem caracterizadas (com frequentes citações estilísticas de vários gêneros ou períodos), os arranjos parecem deliberadamente anônimos e fora de moda.

Em outras palavras, ambos acumulam uma série de violações às regras correntes da *canzone d'autore*, parcialmente por retornar às características de origem, e parcialmente mostrando que eles respeitam o desejo de renovação, já que continuam respeitando muitas das regras fundamentais. É possível que um futuro estudo sobre a *canzone d'autore* mostre como regras de um período posterior, aquelas que hoje aparecem como características individuais desses dois *cantautori*.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1962.

\_\_\_\_\_. *Der getreue Korrepetitor*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.

Arrivederci. CALABRESE, Giorgio, BINDI, Umberto. BARRETO JR., Marino. Philips, 1959. 45 rpm Philips 431 013 PE.

BEKKER, Paul. *Die Symphonie von Beethoven bis Mahler*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1918.

E la barca tornò sola. FIORELLI, Giuseppe, RUCCIONE, Mario, CAROSONE, Renato e il suo quartetto. Pathé, 1954. 78 rpm Pathé MG 268.

ECO, Umberto. *Sette anni di desiderio*. Milan: Bompiani, 1983.

JAKOBSON, Roman. *Closing Statement: Linguistics and Poetics*. In SEBEOK, Thomas (Org.). *Style in Language*. Cambridge: Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, 1960.

Il nostro concerto. CALABRESE, Giorgio, BINDI, Umberto. BINDI, Umberto. Ricordi, 1960. 45 rpm Ricordi SRL 10-141.

Nel blu dipinto di blu (Volare). MIGLIACCI, Franco, MODUGNO, Domenico. MODUGNO, Domenico. Fonit Cetra, 1958. 78 rpm Fonit Cetra 15972.

‘O sole mio. CAPURRO, Giovanni, DI CAPUA, Eduardo, MAZZUCCHI, Alfredo. CARUSO, Enrico. Victrola, 1916. 78 rpm Victrola 87243.

Odio tutte le vecchie signore (Eu odeio todas as mulheres velhas). MECCIA, Gianni. MECCIA, Gianni. RCA Italiana, 1960. 45 rpm RCA Italiana 45N 0768.

STEFANI, Gino. Musica come. Progetti antropologici (e didattici). Turin: Nuova Rivista Musicale Italiana, X/3, 1976.

Vecchio frack. MODUGNO, Domenico. MODUGNO, Domenico. RCA, 1955. 45 rpm RCA N 0316.

You've got to hide your love away. LENNON, John, MCCARTNEY, Paul, The Beatles. Help!, Parlophone, 1965. LP Parlophone PMC 1255.